

Валерія Бабенко
(Київ, Україна)

АВТОРСЬКА ВЕРСІЯ COMMEDIA DELL'ARTE У ТВОРЧОСТІ ЛУІДЖІ ПІРАНДЕЛЛО

Аналізуються ремінісценції поетики італійської комедії dell'arte XVIII ст. в «Поєми без героя» А.А. Ахматової, присутні не тільки на мотивно-тематичному рівні, а й на рівні конструктивних принципів поеми та творчість Луїджі Піранделло. Мета цієї статті – показати, що поетика комедії dell'arte є одним з структурно-сміслових елементів поеми, хоча і сприйнята опосередковано – через традицію і естетику маскараду. Розглядаються питання про співвідношення жанрових джерел поеми, система персонажів, семантичне наповнення понять «арлекінада», «Гофманіана», «карнавал», «маскарад».

Ключові слова: А.А. Ахматова; «Поєма без героя»; *commedia dell'arte*; Срібний вік; театр; маскарад; Луїджі Піранделло; маска.

The reminiscences of poetics of the Italian comedy del arte of the eighteenth century are analyzed. in "Poems without a Hero" AA Akhmatova and Luigi Pirandello and his creativity , present not only on the motive-thematic level, but also at the level of constructive principles of the poem. The purpose of this article is to show that poetry of the comedy del arte is one of the structural and semantic elements of the poem, although it is perceived indirectly - through the tradition and aesthetics of the masquerade. The questions of the ratio of genre sources of the poem, the system of characters, semantic content of the concepts of "harlequinade", "Gofmaniana", "carnival", "masquerade" are considered.

Key words: A.A. Akhmatova; "Poem without a hero"; *commedia dell'arte*; Silver age; theater; masquerade; Luigi Pirandello; mask.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними задачами. Італія в свідомості українських та російських поетів – це не тільки реальна країна, а й образ іншої культури. *Commedia dell'arte* – одна з безперечних складових загального уявлення не тільки української, а й світової культури про вищі досягнення творчого генія італійського народу і італійської словесності (в тому випадку, коли мова йде про текстах «сценаріїв» комедії dell'arte). Демократичність і видність комедії dell'arte, її синтетичний характер, весела безтурботність атмосфери вистави, можливість імпровізації і самовираження актора, нестримний політ фантазії не могли не привертати до неї увагу всієї Європи протягом XVII-XVIII ст. і пізніше, коли сама *commedia dell'arte* вже припинила своє існування. Батьківщиною комедії dell'arte вважається Венеція. Венеціанський текст в російській літературі актуалізується з особливою інтенсивністю на початку XX ст.; на рубежі століть Венеція стала сприйматися переважно як примарний топос [3, с. 369].

Відповідно, початок XX ст. відзначено і зльотом інтересу до комедії dell'arte – теж до певної міри примарного і оманливого жанру в силу його маскового та імпровізацій, яка залишила в текстових свідченнях його історичного існування тільки бліді сліди. У цей період в Україні настає розквіт театрального мистецтва.

Короткий аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною основою дослідження є роботи М. Санда, В. Сміт, Д. Рудліна, Д. Фішера, Д. Клейтона, Л. Джонс, М. Гріна і Д. Свона. З урахуванням широкого культурологічного контексту нашого дослідження залучалися також роботи естетичного і культурно-історичного характеру, в тому числі дослідження карнавальної культури М. М. Бахтіна і В. П. Даркевича.

Постановка задачі. Мета статті – розглянути традиції комедії дель арте у творчості Луїджі Піранделло та інших письменників.

Виклад основного матеріалу дослідження. Притаманні епосі естетичні пошуки керуються ідеєю взаємопроникнення мистецтв, не дарма артистичні гуртки початку століття об'єднують в своєму складі письменників, художників, музикантів і акторів. Загальний настрій епохи, точніше, рубежу епох, ознаменовано захопленістю містицизмом, есхатологічним настроєм. Тому тема (і ширше – концепт) маскараду – одна з найпоширеніших в цю епоху – отримує різні трактування: маскарад сприймається не тільки як карнавальна веселощі, а й як обман, мистецтво, містика і навіть як *dance macabre*.

Розглядаючи драматургію Італії протягом трьох століть її історії, доходимо висновку, що її текстопростір представлений сукупністю семантичних смислів, репрезентованих у п'єсах того періоду. Розглянемо головні пріоритетні домінанти італійської драматургії XIX–XXI століть.

Творцем нової художньої пріоритетної домінанти в італійському театрі того часу став драматург Луїджі Піранделло (1867–1936). У 1916 році драматург пише комедію «Ліола». У ній він сперечається з Дж. Вергою, пояснюючи наявний у п'єсі конфлікт не селянським укладом, а протиріччями у свідомості персонажів. У п'єсі «Це так, якщо вам так здається», написаній в 1917 році, простежується логіка філософської дискусії, а в творах «Безглуздий ковпак» (1917) і «Насолода до доброчесності» (1918) – гротескові фігури так званих зламаних людей, які страждають від розладу з реальністю. Піранделло практично ніколи не зображав своїх героїв романтично. Він виводив на сцену «маленьку людину» зі скромними запитами, бідами та нещастями. Проте саме тому, що «маленька людина» часом стикалася з дикою реальністю, життєвий процес був особливо спотворений і відчувався досить сильно.

Сюжет п'єси «Шість персонажів у пошуках автора» простий, але вельми незвичайний. Персонажі незавершеної драми в кількості шести осіб прийшли в театр на репетицію. Вони стали переконувати трупу зіграти їхню історію. Цю історію вони показували акторам, намагаючись довести її правдивість і сценічність. Таким ось способом Піранделло об'єднав дві важливі для себе теми: соціальну драму сучасної людини і проблему творчої взаємодії мистецтва і дійсності. Висновки драматурга були досить песимістичними. Точно так само, як людина в житті не може довести свою правду, так і персонаж у театрі не здатний домогтися правильного втілення, тому що мистецтво, показуючи реальне життя, страждає тими ж недоліками, що і саме життя.

Поняття маски співвідноситься з функціями личини, лицедійства. Це як не можна більш підходить до епохи Срібного століття, що характеризувалася різноманітними життєтворчі експериментами. Діячі української культури підкоряли своє побутове поведінка обраної масці або амплу, бажаючи, щоб публіка бачила не тільки їх реальні особи, скільки створені ними самими образи їх реальних осіб.

Маска важлива і цікава Піранделло в двох її функціях: з одного боку, як деталь костюма, як атрибут і ознака певного амплу, з іншого – як образ, який виступає в якості альтернативи особі або зовсім його заміщає. І якщо перша функція запозичена їм із традиції (змінена і доповнена новими нюансами), то інша породжена, самої піранделовською філософією, що звертається до образу маски як до ідеальної метафори.

Піранделло звертається також і до найважливішого прийому *commedia dell'arte*, лацці. Лацці – жартівливі, ігрові вставні номери – з'явилися в італійській *commedia dell'arte* як продовження давньої театральної традиції (згадаймо тут парабасу, невід'ємний елемент давньої аттичної комедії), згідно з якою окремі сцени вистави повинні були з'єднуватися за допомогою спеціальних фрагментів, не пов'язаних з триманням п'єси. Вони представляли собою невеликі сценки, завершальні один епізод і знаменують початок наступного.

У 1917 р В.Е. Мейєрхольдом був поставлений спектакль за драмою М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (сценографія А.Я. Головіна). На генеральній репетиції були присутні багато «дійові особи» поеми: А. Ахматова, Б. Анреп, О.А. Глібова-Судейкина, А.А. Блок, М. Кузмін

та ін. Дія охоплювало і зал для глядачів. У декорації були використані дзеркала, а на сцені діяли венеціанські маски: П'єро та Невідомий в костюмі бауту [1, с. 3].

Тема маскараду є спільною для творів Лермонтова і Ахматової, почасти співвідносимо і сюжет: в основі дії обох творів – любовний трикутник, відносини в якому закінчуються трагічно: смертю одного з учасників.

Рядки «Поєми без героя» «Мейерхольдови арапчага // затівати знову метушню», що створюють відчуття інфернальної гри пекельних сил для перестановки декорацій на сцені прямо на очах у глядача.

У натовпі ряджених поряд з персонажами, «вічні» образи, виникає режисер вистави під маскою Доктора Дапертутто. Трансформація реальності прийомом «двойничества» людини і його тіні-маски (пор. Псевдонім В. Е. Мейерхольда) має аналогії в поемі А. Ахматової, для якої поетика «двойничества» і дзеркальності є одним з характерних творчих прийомів [8, с. 128].

Слід зауважити, що *commedia dell'arte* не є єдиною жанровою традицією в реалізації карнавальної теми. Поетика і семантика карнавалу визначені не тільки його античним (давньоримським) генезисом, а й європейської середньовічної традицією (особливо французької).

Таким чином, створюється цілий комплекс різноманітних естетик, що належать різних родів мистецтва, які накладаються і впливають одна на іншу – свого роду аналогія полілінгвальності комедії *dell'arte*, користується різними діалектами італійської мови. Романтична поетика Ахматової очевидна у використанні автором жанрової моделі балади, про що свідчать основні сюжетні мотиви поеми (самогубство, потойбічні явища), цитати і епіграфи до голів (з власної «Новорічної балади», з балади Жуковського «Світлана»), стрімкий розвиток дії, час дії. Ахматова пише про низці гостей з минулого, по суті, про мерців. Їх примарність і нереальність підкреслені саме їх масковий: маска - це не обличчя, а маска, цілком могутня прикривати оскал черепа (пор. Стійкий вираз «маска смерті»). Властива романтичному двомирству межа між світами реальним і уявним, повсякденним і маскарадних наявності, але вона стає хиткою, оскільки світи ці легко перетікають одна в одну («Тільки як же могло статися, // Що одна я з них жива?» [5, с. 10]).

Маскарад з потойбічним відтінком поширюється і на дійсність, присутність масок робить реальність ірреальною. Мотив «кукольності» поряд з мотивом «двойничества» фігурує в характеристиці героїні: «Що дивишся так смутно і пильно, // Петербургская лялька, акторка, // Ти - один з моїх двійників» [7, с. 40].

Тому цілком логічно - і по історико-культурної асоціації з минулим, і за змістом створюваного комбінованого реально-примарно-масового образу – в поемі виникає і маска Петрушки (пор. Балет І. Стравінського «Петрушка», 1911 р друга редакція – 1948 м, що містить сюжет «оживання» ляльки), намічаючи проекцію сюжету в майбутнє. У «Поєми без героя», присвяченій десятигороків ХХ ст., Театральна тема пов'язана з образом головної героїні, актриси Ольги Опанасівни ГлебовойСудейкіної, історія життя і любові якої лежить в основі сюжету поеми [3, с. 528].

За визнанням Ахматової, спочатку прототипами головної героїні були і інші чудові жінки епохи: Т. Карсавіна, С. Андроннікова, Т. Вечеслова [4, с. 145].

Однак в остаточному підсумку репрезентантом епохи стає саме Глібова-Судейкіна, на що вказує перифрастична номінація героїні «Коломбіна десятих років», яка свідчить як про актуальність асоціацій з комедією *dell'arte*, так і про антропологізації епохи через образ героїні, який Ахматова вважала найбільш еквівалентним історичного часу [6, с. 113].

Ролі Глебовой-Судейкіної, згадані в поемі, - козлоногих, Плутанина, Псише (Психея) (дві останні зливаються у Ахматової в одну «Путаніца- Психея»). При зображенні козлоногих (це, мабуть, друга за важливістю для формування образу героїні роль в поемі, вона проектується на весь зміст) з'єднані два образи: голубка, що несе семантику лагідності,

чистоти і невинності, що належить небу, і коза, яка втілює порочність, хтивість, приналежність стихії карнавалу, сфері тваринного «низу».

Всі ці ролі синтезує образ Плутанини – це головний образ, в якому входить в поему Ольга Глебова Судейкіна. Він співвідноситься і з тематикою поеми (маскарадні), і з її поетикою: «дзеркальність» і «незрозумілістю». Плутанина – «Душа водевілю», поема Ахматової – «перевернутий» водевіль, трагічний. Втім, сама Ахматова всіляко підкреслювала відсутність спорідненості образів Плутанини в п'єсі і в поемі: «До речі, про Плутанини. Все, що я знала про неї до вчорашнього дня (6 червня 1958 г.), було назву і портрет О.А. в цій ролі, зроблений С. Судейкиним» [1, с. 5].

Героїня показана втіленою в цих ролях не на сцені, а в житті, між тим як відмінна риса венеціанського карнавалу – це вживання актора в образ і життя в цьому образі, засвоєння основних характерологічних рис. Маска стає другою особою актора, його своєрідним двійником, настільки ж живим, повноправно існуючим, як і сама людина. В артистичному середовищі побутове поведінка не було чисто побутовим. Мистецтво привносить в повсякденне життя. Цей свого роду постійний маскарад – характерна риса епохи. І тільки в посвяченні, тобто багато років по тому, головна героїня показана не «в масці», не в будь-якому художньому образі.

Що ж для Ахматової стоїть за поняттям «маска»? Слововживання в поемі, пов'язані з семантикою маски, – маскарад, тіні, ряджені, карнавал. Авторські визначення: арлекінада (пекельна), Гофманіана, «Петербурзька чертовня». У тексті поеми згадана баута. В примітках сказано: «маска з капюшоном». Чи не вказана локальна віднесення маски, її суто венеціанський характер неважливий. Основне призначення капюшона – приховати обличчя. Саме ця маскає функція є особливо важливою для маски у Ахматової. У маскарадї, спочатку має також італійське коріння, інша семантика носіння маски в порівнянні з комедією dell'arte: чи не ототожнення себе з ампуа, а приховування справжнього обличчя і вільну поведінку в зв'язку з безкарністю. При своєму виникненні маскарад мав ретельно коріння, будучи частиною карнавалу, але потім отримав статус світського розваги.

Таким чином, в семантиці маскараду диференціальними стають поняття «обман», «жарт». Можна стверджувати, однак, що у Ахматової зберігаються обидва відтінку значень: так, з темою Дон Жуана (про що свідчить епіграф), так само як і з темою Фауста, пов'язана тема відплати, покарання за всюдозволеність, що виключено в сучасному розумінні маскараду. Епіграф до першого розділу першої частини відсилає до раннього вірша Ахматової «Після вітру і морозу було ...» (1914), яке містить рядки «Вгадати неважко було злодія // Я його впізнала по очах» [1, с. 7].

Допускається можливість двоякого прочитання, коли мова йде не тільки про психологізм, але і про маскарадї, адже при носінні маски у людини залишаються відкритими саме очі, що робить можливим впізнавання ряджених. Крім того, найменування «злодій» відповідає семантиці «вчинення поганого вчинку під прикриттям маски». Тема ряджених пов'язана і з українською національною традицією.

Висновки. Отже, *commedia dell'arte* – взаємодія різних форм світосприйняття, різних культурних кодів. *Commedia dell'arte* мала раніше назви: *commedia all'improviso*, *commedia a soggetto*, *comedia di zanni*. І тільки у XVIII ст., як вважає К. Мік, ця театральна форма (що існує від середини XVI ст.) отримує назву *commedia dell'arte*. Тут «арте» – це і мистецтво, і майстерність, і техніка, і професіоналізм акторів як досвідчених знавців своєї справи. Персонажі комедії масок були втіленням комічного гротеску, буфонади, яскравого видовища карнавального типу.

Доходимо також висновку, що вивчення творів італійської драматургії дає змогу пізнати внутрішні суперечності життя Італії різних століть, побачити зміст та семантичні смисли, що ховаються за величними пам'ятниками древньої архітектури, відкриває справжній драматизм історичної долі колиски європейської культури.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева Е. Н. Графика Михаила Казаса / Е. Н. Алексеева // Вісник ХДАДМ. – № 12, 2016. – С. 3–7.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. / А. Белый. – М., Республика, 2017. – 528 с.
3. Бобылева А. Л. Морис Метерлинк / А. Л. Бобылева // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / Очерки. – М. : РГГУ, 2014. – С. 369–378.
4. Лебедева О.Б. Традиции commedia dell'arte в лирике и драме Александра Блока // Имагология и компаративистика. – 2014. – № 1. – С. 145–164.
5. Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя : в 5 кн. / вступ. ст. Р.Д. Тименчика. – М. : Изд-во МПИ, 2016. С. 3–25.
6. Тименчик Р.Д. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. – 2014. – № 2. – С. 113–121.
7. Цивьян Т.В. «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Семиотические путешествия. – СПб., 2017. – С. 40–50.
8. Чуковская Л.К. Герой «Поэмы без героя» // Знамя. – 2014. – № 9. – С. 128–141.

*Bashorat Jamilova, Oyniso Obidova
(Buxoro, O'zbekiston)*

VATANNI SUYMAK – IYMONDANDIR

Ona-yurt mavzusi mustaqillik yillarida qayta tiklangan, qariyb bir asrlik tarixda armonga aylangan ulugʻ orzuning ushalishi samarasidir. Negaki, XX asrning boshlarida jadid maʼrifatparvarlari Turkiston oʻlkasining ozodligi, oʻrta asrlardagi dunyoga mashhur madaniyatini tiklash uchun tinmay kurashadilar. Oʻz maqola va sheʼrlarida, asarlarida ona-yurtni madh etish orqali, yosh avlodga uning uchun qaygʻurish lozimligini uqtirishga harakat qiladilar.

Abdulla Avloniyning “Turkiy guliston yoxud axloq” darsligini shu maʼnoda eʼtirof etish mumkin. Bilamizki, bu darslik 1913 yilda bosilib chiqqan. 1917 yilda ikkinchi marta nashr qilingan. “Turkiy guliston yoxud axloq” asari XX asr boshlaridagi pedagogik fikrlar taraqqiyotini oʻrganish sohasida katta ahamiyatga molikdir. Mazkur asar axloqiy vat aʼlimiy asardir. Bu asarda Abdulla Avloniy oʻz ijtimoiy va axloqiy-taʼlimiy qarashlarini bayon etadi. XX asr boshlarida bunday asarni oʻzbek tilida birinchi boʻlib Abdulla Avloniy yaratgan va taʼlim –tarbiya ishlarida uni tatbiq etgan. Muhimi esa ana shunday durdona asarida “Vatanni suymak” haqida keng toʻxtalib oʻtadi (bu matn hozirgi oʻqish kitobining 3-sinfiga kiritilgan): “Vatan. Har bir kishining tugʻulib oʻskan shahar va mamlakatini shul kishining vatani deyilur. Har kim tugʻulgan, oʻsgan yerini jonidan ortiq suyar. Hatto bu vatan hissi-tuygʻusi hayvonlarda ham bor. Agar bir hayvon oʻz vatanidan–uyuridan ayirilsa, oʻz yeridagi kabi rohat-rohat yashamas, maishati talx boʻlub, har vaqt dilining bir goʻshasida oʻz vatanining muhabbati turar.”[1, b.55]

Avloniy mavzuga chinakam pedagogik nuqtai nazardan yondashadi. Vatanga berilgan taʼrif kichik yoshdagi oʻquvchilar tafakkuriga mos hamda ixcham. Bu tushunchani yanada aniqlashtirish maqsadida esa hayvonlarga xos instinktini asosli ravishda misol keltiradi. Aytaylik, itni yo mushukni oʻzi tugʻulib, odamlariga oʻrgangan bir hovlidan boshqa bir joyga etib qoʻysak, u ikkinchi xonadonga osonlikcha moslasholmaydi. Yo qochib ketadi, yoki, yangi egalariga avvalgisidek, erkalanib, sadoqat koʻrsatmaydi. Bu bolalarga ham tanish manzara boʻlganidan pedagog yozuvchi Abdulla Avloniy suymoq–mavhum tushunchani aniqlashtirishda oʻrinli qiyosdan foydalangan. Ana shundan soʻng shoir asosiy muddaoga koʻchadi: “Biz turkistonlilar oʻz vatanimizni jonimizdan ortiq suydigʻimiz kabi, arablar Arabistonlarini, qumlik, issiq choʻllarini, Eskimoʻlar shimol taraflarini, eng sovuq qor va muzlik yerlarini boshqa yerlardan ziyoda suyarlar. Agar suymasalar edi, havosi yaxshi, tiriklik oson yerlarga oʻz vatanlarini tashlab hijrat qilurlar edi. Bobolarimiz: “Kishi yurtida sulton boʻlguncha, oʻz yurtida choʻpon boʻl”,–demishlar.”[1, b.55]